POMPONIO AMALTEO

disegnatore

I

Il discorso sull'Amalteo disegnatore, avanzato dal Fiocco nella monografia sul Pordenone del 1939 (1), trova termini piú espliciti nella fondamentale opera dei Tietze sui disegni dei pittori veneti (2): in questa scelta la fisionomia dell'Amalteo disegnatore si propone con aspetti piuttosto problematici ma certamente stimolanti. Piú recentemente il Cohen, in una serie di articoli (3), è venuto definendo lo stile grafico dell'Amalteo, distinguendolo da quello del Pordenone col quale, come per i dipinti, è stato spesso confuso. Il Cohen ha riunito una ventina di fogli, già tradizionalmente assegnati all'Amalteo o al Pordenone, collegandoli in piú casi a dipinti noti: scaturiscono cosí una cronologia attendibile e, a volte, una conferma della paternità dei fogli. La ricostruzione è sostanzialmente corretta; solo in qualche caso sembra ch'egli stesso ricada in quella confusione tra maestro e discepolo che tanto si sforza di evitare adottando una cauta metodologia. Chiarirò a questo proposito il mio punto di vista, aggiungendo nella presente nota qualche altro foglio utile a puntualizzare qualche aspetto tecnico e cronologico dell'attività grafica dell'Amalteo.

Pomponio fu certamente di per sé dotato e s'avvalse dell'eccezionale discepolato presso il geniale Pordenone, di cui divenne genero nel 1534; gli fu aiuto nella bottega friulana presumibilmente fino al 1530, anno in cui Giovanni Antonio completa — come ho altrove precisato — la decorazione in S. Maria di Campagna a Piacenza (4) e fissa stabilmente a Venezia la sua dimora. Pressappoco da questa data Pomponio assume in proprio i lavori o completa altri trascurati dal Maestro, dopo notevole lasso di tempo; la collaborazione dell'Amalteo negli affreschi della cappella di S. Sebastiano a Pinzano e nella *Pala di Moriago*, come sembra ritenere il Cohen seguendo lo Schwarzweller, è da escludersi (5).

Nel 1529, come suggerisce un'attendibile tradizione, Pomponio avreb-

1. - 2. - Belluno, Museo. Frammenti dalla « Congiura di Catilina ».

be affrescato la Sala dei Notai nel Palazzo dei Nobili a Belluno (6), forse portando a termine un'impresa commissionata al Pordenone (la cui moglie era bellunese). Incisioni tratte da Melchiorre Toller prima della distruzione della decorazione nel 1838 e frammenti conservati nei Musei di Belluno *(figg. 1 e 2)*, di Treviso e Correr a Venezia confermano lo stadio cronologico (7). Il giovane pittore appare dominato dalla personalità del Maestro; ma una incontestabile capacità tecnica, anche disegnativa come osserva il Lanzi (8), consente libere variazioni tematiche, dove tipologia delle figure e struttura compositiva — benché derivate — hanno un proprio ingenuo vigore, un controllo attento che presuppone la verifica sul vero, sia dei volti come dei fondi paesaggistici.

Esiste un disegno nel Museo del Louvre (9) dov'è una scena identificata dalla scritta appostavi come *Tito Manlio Torquato che condanna a morte il figlio (fig. 3)*: lo stesso soggetto era dipinto nel ciclo di Belluno, come si vede in una delle incisioni del Toller. Il foglio, già attribuito al Pordenone, presenta una delineazione segmentata dei contorni e una diligente messa in forma delle figure, costruita su sé stessa grado a grado piuttosto che discesa da una « visione complessiva » com'è sempre nel Pordenone. Questi caratteri sembrano riferibili a una fase di studio del giovane Amalteo, attento a testi pordenoniani quali il *Ratto delle Sabine* o *Mosè che entra nell'Arca* al Louvre; li ritroviamo in seguito, più rinfrancati, in due disegni preparatori delle scene con la *Giustizia di Tra-*

3. - Parigi, Louvre. « Tito Manlio Torquato condanna a morte il figlio». *(Foto Louvre)*

iano e la *Giustizia di Salomone* affrescate sotto la Loggia di Ceneda. Questi studi, di cui parlerò piú avanti, proprio per il loro tratto inconsueto nell'ambito della grafica dell'Amalteo, sono stati riferiti non senza ragione dal Cohen allo stesso Pordenone. Certe deficenze statiche e qualche debolezza nelle figure mi sembrano piú consone e giustificabili nel momento giovanile del discepolo, ancora alla ricerca di mezzi espressivi propri e necessariamente appoggiato, di volta in volta, alla tecnica (oltre che alla tematica) del Maestro.

4. - Parigi, Louvre. « Continenza di Scipione ». *(Foto Louvre)*

Si spiega cosí anche il foglio del Louvre con la *Continenza di Scipione* (10) *(fig. 4)*, che ritengo assegnabile al 1533 perché rispecchia « a freddo », nell'effetto contrastato tra lavatura e lumeggiatura sul fondo, la soluzione adottata dal Pordenone dopo il contatto con la grafica di Perin del Vaga durante il soggiorno genovese.

Un terzo disegno di questa fase giovanile, conservato nell'Albertina di Vienna (11) *(fig. 5)*, presenta una *Scena di sottomissione d'un re barbaro* o un *Atto di magnanimità d'un imperatore (o generale) romano*: il pittore presenta qui un fare che piú largamente adotterà in seguito.

I tre *Giudizi* affrescati nella Loggia di Ceneda (ove si teneva pub-

blica giustizia), considerati opera del Pordenone dal Graziani e dal Ridolfi (12), costituiscono una decorazione patrocinata dal cardinale Marino Grimani, che ritengo assegnata in origine al Pordenone, verso il 1535, piuttosto che all'Amalteo (13). Varie considerazioni suggeriscono questa ipotesi: 1) l'esistenza di uno schizzo del Pordenone, già noto al Fiocco, conservato nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (14); 2) l'abbandono dell'impresa da parte del Pordenone s'allinea ad analoghe, contemporanee decisioni: a Piacenza è richiamato invano, restano incompiute le decorazioni in S. Croce a Casarsa e nella parrocchiale di Lestáns; 3) nel-

5. - Vienna, Albertina. « Scena di sottomissione di un re barbaro (?) ». *(Foto Albertina)*

6. - Parigi, Louvre. « Giustizia di Traiano ». (Foto Louvre)

7. - Parigi, Louvre. « Giudizio di Salomone ». (Foto Louvre)

l'esecuzione degli affreschi della Loggia è probabile, oltre all'intervento dell'Amalteo, anche quello del piú anziano pittore Antonio Bosello; l'effettiva portata dell'intervento di quest'ultimo, se si da fede al passo poco chiaro del Lanzi (15), resta tuttavia indeterminabile per lo stato rovinoso degli affreschi.

Lo schizzo del Pordenone per una scena della Loggia va considerato come un primo « pensiero » in rapporto ad una commissione assunta in proprio e poi declinata; ne consegue che difficilmente gli affreschi di Ceneda, come pensa il Cohen, siano « *an example of an actual contemporary collaboration in the sense that Pordenone provided* pensieri *and at least rought compositional studies for Amalteo* » (16); oppure offrano un'idea « *of the kind of contribution that Pordenone might have made in some of the projects commissioned to his former student* » (17).

Gli studi del Louvre con scene dei *Giudizi di Traiano* e *Salomone (figg. 6 e 7)* (18), assegnati al Pordenone, mi sembrano possibili interpretazioni di Pomponio da schizzi del Maestro. Non credo che il Pordenone, cui spesso mancava il tempo d'ultimare i propri lavori, accettasse di sostenere il ruolo di fornitore di « pensieri », sia pure discontinuamente e per il genero. È piú verosimile che l'Amalteo ultimasse i lavori incompiuti secondo i disegni presentati ai committenti dal Pordenone (Lestáns, Valvasone, ecc.) il quale, incassato l'anticipo, spesso non si faceva piú vedere; o che si servisse di disegni dell'*atelier* friulano del Maestro e, piú tardi, di altri ereditati dopo la sua morte.

Per la scena della *Giustizia di Traiano* scccorrono lo schizzo del Pordenone e la derivazione dell'Amalteo; per quella del *Giudizio di Salomone* resta un disegno che, come il precedente, può essere derivato da un'idea del Maestro. Sussiste anche il *modello* della terza scena, il *Giudizio di Daniele*, di mano dell'Amalteo *(fig. 8)*. Il grande foglio, acquerellato e rialzato a biacca, si conserva nel Metropolitan Museum (19); è il disegno piú vicino all'affresco realizzato (di cui rimane soltanto la parte alta a destra) e permette di ricostruire le zone mancanti: la sua attendibilità è confermata dalla descrizione del Ridolfi (20). La composizione, impostata su due diagonali passanti, ostenta un dinamismo svigorito, pazientemente ritagliato sui drammatici testi pordenoniani fra il 1525 e il '30, dalle *Storie*

8. - New York, Metropolitan Museum. « Giudizio di Daniele ». *(Foto Metropolitan Museum)*

9. - Parigi, Louvre. « Giudizio di Daniele ». (Foto Louvre)

dei Santi Ermagora e Fortunato a Udine alle pitture di Piacenza. Sono ripresi i blocchi laterali di figure; queste ultime, che nel Pordenone sono « sentite » sempre nello spazio e pur pressate aprono spiragli di fluida profondità, nel Pomponio si riducono a un accostamento in superficie, edulcorato e inerte. Nel Maestro il colpeggiare delle lumeggiature svela l'urgenza di un moto o l'imminenza di un volume; nell'allievo resta un esercizio calligrafico, un decorativismo spento. Non può escludersi che anche questa composizione dell'Amalteo sia basata su uno schizzo pordenoniano:

10. - New York, Collezione J. Scholz. «Il corpo di S. Tiziano risale la corrente del Livenza».

un secondo foglio quadrettato del Louvre *(fig. 9)* ripropone la stessa scena, con qualche variante nell'atteggiamento delle figure (21). I tratti del volto dell'ultimo personaggio in primo piano a destra (forse quelli dell'Amalteo) si rivedono nel S. Rocco della *Pala di S. Vito* (1533), dove il S. Sebastiano, cosí forzatamente torto, anticipa il movimento della figura centrale del disegno.

Della stessa animazione sono provvisti due disegni, recto e verso d'un medesimo foglio, con *Scene della vita di S. Tiziano*: i primi che si possano collegare a dipinti dell'Amalteo tuttora esistenti, precisamente quelli per il parapetto dell'organo della cattedrale di Ceneda, eseguiti nel 1533 *(figg. 10 e 11)* (22). Quando J. Scholz gentilmente mi inviò, una decina d'anni fa, le fotografie di questi disegni ritenuti del Pordenone, mi parve indubbia la mano dell'Amalteo e il collegamento coi dipinti di Ceneda (23). Gli elementi tecnici (penna acquerellata e rialzata in biacca su traccia a matita) e i caratteri compositivi li dichiarano ispirati ai *modelli* del Pordenone; nonostante l'inconsueto grado di finitura, appare qualche pentimento e l'elaborazione *a latere* di particolari come la testa dell'ossessa e parti di panneggio. L'impiego delle lumeggiature, come s'è visto per i disegni precedenti, non costruisce le forme ma le sottolinea con blando decorativismo; appaiono le attente notazioni paesistiche, o gli episodi rurali colti sul vero, che nell'economia generale della composizione assumono tanto valore quanto ne hanno le figure.

11. - New York, Collezione J. Scholz. « Il corpo di S. Tiziano libera un'ossessa ».

12. - **Londra, Christie's.** «Vergine inginocchiata» (dalla «Natività» di Pescincanna. *(Foto A. C. Cooper)*

Al foglio con *Storie di S. Tiziano* si può accostare un disegno apparso di recente sul mercato londinese *(fig. 12)*, (24), derivato dalla *Natività* di Pescincanna: è una piena conferma della paternità del dipinto da me assegnato al Pordenone nel 1956. Sul recto è la Vergine inginocchiata, e parte delle figure dei Santi Michele e Bernardino sulla destra; al verso c'è il Bimbo sgambettante sul cuscino, minuziosamente delineato a punta di penna. L'acquerellatura leggera, le lumeggiature, il tratto sottile, spezzato e iterato, rispecchiano lo stadio grafico dell'Amalteo in questo torno di tempo.

Verso la metà circa del quarto decennio si colloca un gruppo di studi preparatori per il ciclo d'affreschi di S. Maria dei Battuti a S. Vito, opera commissionata ed eseguita dall'Amalteo nel 1535 (25). Comincio da un progetto di decorazione parietale conservato al Louvre *(fig. 13)* (26), che il Cohen assegna al Pordenone riferendolo a un perduto lavoro eseguito per una cappella simile a quella di S. Vito (27). La parete nord di quest'ultima accoglie tre delle scene presenti sul disegno; simile è l'iconografia, pressoché identica la distribuzione delle composizioni sulla superficie che prevede, nel progetto, il vuoto dell'esistente finestra archiacuta.

Io ritengo il disegno di mano dell'Amalteo e direttamente riferibile agli affreschi in S. Maria dei Battuti. Le varianti tra le scene disegnate e quelle dipinte sono largamente comprensibili: nella *Presentazione al Tempio*, ad esempio, la piccola figura del sacerdote, posta nel disegno al fondo della diagonale passante, è richiamata in primo piano per assumere sulla parete maggiore evidenza. Altre ragioni fanno rifiutare l'attribuzione al

13. - Parigi, Louvre. Progetto di decorazione parietale con « Storie della Vergine ».
(Foto Louvre)

Pordenone: prima fra tutte la qualità mediocre del disegno, palese nella slegatura tra le figure, nell'anonima monotonia dei volti (specialmente nello *Sposalizio*), nella grafia uniforme risolta in superficie, nella meccanica delineazione delle architetture, nell'incerto attacco dell'arco con il pilastro centrale della lunetta superiore, nella fiacca acquerellatura che non avviva una differenziazione dei piani, nell'assenza di contrapposizioni dinamiche dei gruppi.

14. - Londra, Collezione privata. « Cristo (?) e un apostolo » (foglio n. 3).

Riferimenti fisionomici rapportano invece il progetto a disegni d'un album di collezione privata inglese (28); esso contiene studi dell'Amalteo collegabili — come vedremo — sia a brani della decorazione di S. Vito che ad altri degli affreschi in S. Maria delle Grazie a Prodolone (commissionati nel dicembre 1538) (29). La figura a destra del foglio n. 3 *(fig.*

15. - Prodolone, Chiesa di S. Maria delle Grazie. « Morte della Vergine ». (*Foto Ciol*)

14) presenta un volto tipico, con barbetta e naso appuntiti, che ritroviamo negli astanti di destra e di sinistra del riquadro con la *Presentazione al Tempio*; è rilevabile anche una certa enfasi nel panneggiare rigonfio e arzigogolato, solcato da ombre profonde. La testa del personaggio di sinistra, issata sul grosso collo cilindrico, ricorre identica nell'apostolo con l'aspersorio nell'affresco della *Morte della Vergine* a Prodolone *(fig. 15)*.

16. - Parigi, Louvre. « Presentazione al Tempio ». *(Foto Louvre)*

All'affresco variato della *Presentazione al Tempio* corrisponde un modello del Louvre *(fig. 16)* (30); la composizione s'ispira nella struttura al dipinto pordenoniano con *S. Ermagora che battezza le vergini*, sul parapetto dell'organo nel Duomo di Udine.

17. - New York, Pierpont Morgan Library. « Fuga in Egitto ».

18. - Rennes, Musées. « Sacrificio di Isacco ». *(Foto Musées de Rennes)*

Invertito e con varianti rispetto alla *Fuga in Egitto* affrescata a San Vito è un foglio della Morgan Library di New York *(fig. 17)* (31), considerato da Cohen uno studio preparatorio per la scena dipinta. Vedo un riferimento piú sicuro, anche in considerazione della inconsueta grafia del disegno, con la pala eseguita nel 1556 per la cappella Màntica nel Duomo di Pordenone: se cosí fosse, avremmo una testimonianza preziosa sulla piú tarda attività disegnativa di Pomponio.

Indubitabile antecedente dell'affresco col *Sacrificio d'Isacco* su di un pennacchio della cappella di S. Vito è il disegno conservato nel Museo di Rennes *(fig. 18)* (32). Anche in questo caso la composizione discende dall'analogo soggetto dipinto dal Pordenone sopra un costolone della cu-

19. - S. Vito, Chiesa di S. Maria dei Battuti, cupola. *(Foto Ciol)*

20. - Windsor Castle, Royal Library. « Angeli musicanti ».

pola di S. Maria di Campagna; la posizione del fanciullo è invertita e uno spazio maggiore viene dato alla figura dell'angelo: la concentrazione drammatica del dipinto pordenoniano si stempera in un accostamento incongruo, dove un traballante Abramo s'avvolge in panni fuor d'ogni misura, strutturalmente frainteso nella banale acquerellatura.

Si conoscono tre altri disegni dell'Amalteo per la cupola di S. Maria dei Battuti *(fig. 19)*. Il primo, appartenente alle Collezioni reali di Windsor *(fig. 20)* (33), raffigura un gruppo di sette angeli musicanti, parzial-

21. - Londra, Collezione privata. « Putti a lato di Cristo e della Vergine » (foglio n. 13).

22. - Londra, Collezione privata. « Putti a lato di Cristo e della Vergine » (foglio n. 14).

mente ripetuto nell'affresco, alla sinistra del Cristo. Altri due schizzi, contenuti nel ricordato album (n. 13, n. 14) *(figg. 21, 22)* si riferiscono ai nodi di putti ai lati del Cristo e la Vergine.

Il foglio n. 2 dell'album contiene un disegno di *Angelo annunziante*, con palma nella destra e sinistra levata a indice teso: la figura scende diagonalmente avvolta in una veste rigonfia e agitata *(fig. 23)*. Il vivace schizzo ripete in posizione invertita l'angelo della *Pala di Murano*, che il Ridolfi indica eseguita dal Pordenone verso il 1537 (34). È palese che l'angelo affrescato orizzontalmente nell'*Annunciazione* di S. Vito ricorda quello del disegno, col viluppo vorticoso della veste e la manica slargata ad elisse sul braccio. Se l'affresco e il disegno appartengono al 1535 e se si ritiene possibile la derivazione dal prototipo pordenoniano, potremmo fissare quell'anno come termine *post quem non* per la *Pala di Murano*.

Gli affreschi di Prodolone, commissionati a Pomponio nel dicembre

1538, costituiscono l'altro ciclo al quale possono collegarsi, con maggiore o minore aderenza, altri disegni contenuti nell'album. I gruppi di putti

23. - Londra, Collezione privata. « Angelo annunziante » (foglio n. 2).

24. - Londra, Collezione privata. « Angeli musicanti » (foglio n. 9).

25. - Prodolone, Chiesa di S. Maria delle Grazie, pennacchio della cupola. *(Foto Ciol)*

musicanti dei fogli n. 9, n. 10, n. 12 sono pressoché esattamente ripetuti sui pennacchi *(figg. 24, 25, 26, 27, 28, 29)*; sul quarto pennacchio è uti-

26. - Londra, Collezione privata. « Angeli musicanti » (foglio n. 10).

27. - Prodolone, Chiesa di S. Maria delle Grazie, pennacchio della cupola.
(Foto Ciol)

28. - Londra, Collezione privata. « Angeli musicanti » (foglio n. 12).

29. - Prodolone, Chiesa di S. Maria delle Grazie, pennacchio della cupola.
(Foto Ciol)

30. - Londra, Collezione privata « Angeli musicanti » (foglio n. 11).

lizzata soltanto una parte del disegno n. 11 *(fig. 30)*, e cioè la figura del putto con tamburello: infatti, data la maggior larghezza del pennacchio sovrastante la finestra *(fig. 31)*, il pittore ha posto centralmente un fanciullo che suona l'organo affiancandogliene un altro ispirato in parte alla volante figuretta di un quinto disegno, il n. 8 *(fig. 32)*, piú confusamente concepito.

Questi disegni di putti interpretano modelli pordenoniani di tematica affine. Il gruppo del foglio n. 9, ad esempio, è vicinissimo al delizioso trio musicante della pala con lo *Sposalizio di S. Caterina* a Piacenza; la figura centrale con il liuto, salvo la posizione della testa, è identica. Richiamo anche una inedita sanguigna del Pordenone *(fig. 33)*, forse un

31. - Prodolone, Chiesa di S. Maria delle Grazie, pennacchio della cupola. *(Foto Ciol)*

32. - Londra, Collezione privata. « Angeli musicanti » (foglio n. 8).

primo studio per l'inserto piacentino (35): a disegni di questo tipo sembrano ispirati gli schizzi dell'Amalteo. Il collegamento torna utile anche per la precisazione cronologica dell'album, i cui disegni formano un grup-

33. - Pordenone, Collezione privata. « Gruppo di angeli musicanti » (frammento).

34. - Londra, Collezione privata. « Apostolo inginocchiato » (foglio n. 1).

po abbastanza omogeneo, circoscrivibile tra il 1533 e il '35: essi rispecchiano per più versi la fase pordenoniana dell'impresa piacentina.

Due fogli dell'album (n. 1 e n. 4) mostrano la figura d'un uomo inginocchiato che regge qualcosa con la mano sinistra (*Apostolo con candeliere?*) *(fig. 34)* e due altre figure *(fig. 35)*. Di quest'ultime, una regge l'incensiere, inginocchiata; l'altra, in piedi, pone l'incenso nel turibolo. Si tratta verosimilmente di studi preparatori per una scena con la *Morte della Vergine*. Nell'affresco di Prodolone che illustra tale episodio *(fig. 15)* vediamo in effetti un apostolo inginocchiato sulla sinistra, col secchiello proteso, che ripete quasi alla lettera il disegno n. 1; alla destra sono due apostoli come nel foglio n. 4, i quali, per evidente esigenza di concentrazione narrativa, mutano atteggiamento nell'affresco: uno si rivolge verso la Vergine agitando il turibolo, l'altro incrocia le mani sul bordo del letto.

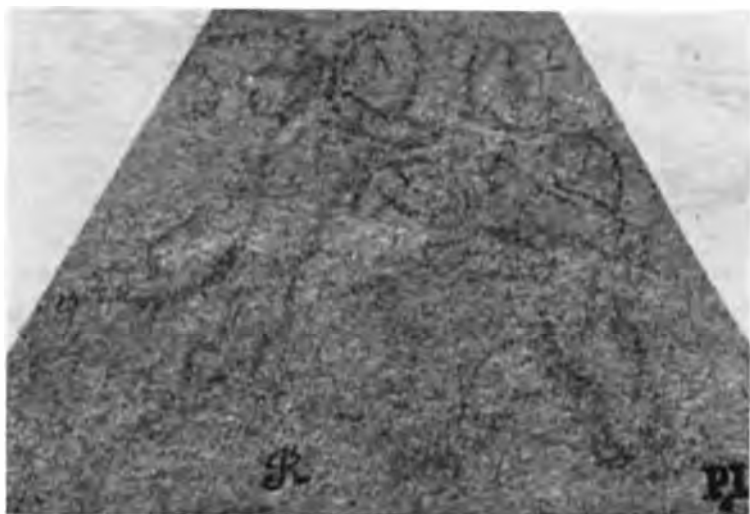
Dei due personaggi presenti sul foglio n. 3 *(fig. 14)*, quello in piedi ha un profilo barbato che riappare nell'apostolo che nell'affresco regge l'aspersorio; ma i lunghi capelli e l'ampio manto fanno pensare alla figura di Cristo che chiama Pietro (?).

I disegni nn. 1 - 4 presentano particolari caratteri di delineazione segmentata nei contorni, di tratteggio limitato alle più intense zone d'ombra, di lumeggiatura a vivaci e variati filamenti sulle parti in rilievo: è un momento che anche i fogli Scholz, databili al 1532, riflettono. Questa

35. - Londra, Collezione privata. « Due figure di apostoli » (foglio n. 4).

data ribadisce il probabile *post quem* per la datazione dell'album, mentre il termine superiore non dovrebbe oltrepassare il 1535, anno del ciclo di S. Vito.

Il disegno n. 15, a sanguigna, è un appunto tratto dalla lanterna di S. Maria di Campagna o dalla cupola della chiesa dei Francescani a Cortemaggiore *(fig. 36)*.

36. - Londra, Collezione privata. « Eterno Padre e angioletti » (foglio n. 15).

37. - Londra, Collezione privata. « Angioletti in volo » (foglio n. 16).

38. - Londra, Collezione privata. « Figura di nudo in piedi » (foglio n. 17).

I fogli n. 16 e n. 17 sono sanguigne pallidissime *(figg. 37 e 38)*: sulla prima due angioletti in volo, convergenti a braccia tese, sembrano sostenere l'asta di un vessillo e richiamano quelli che sostengono la corona della Vergine nell'affresco del Pordenone a Pinzano; il secondo disegno lascia intravvedere una figura nuda in piedi, troppo generica per tentare plausibili accostamenti.

Restano i tre ultimi disegni dell'album. Sul foglio n. 5 *(fig. 39)* un personaggio giovanile, dentro a un'ampia veste svolazzante, regge un vessillo; all'intorno stanno cinque figure che suonano lunghe trombe, clarinetti e un basso tuba. Lo schizzo mi sembra un libero appunto basato sui gruppi musicanti che affiancano l'*Eterno Padre* sulla volta di Travesio: la giovinetta a destra, con l'ampia manica cadente, è spunto replicato alla lettera in posizione rovesciata.

Sul secondo disegno (n. 6) *(fig. 40)*, sotto a due angeli, un corteo composto di quattro figure si muove verso sinistra; davanti è un vecchio barbuto, a braccia incrociate sul petto, seguito da un giovane che regge una lunga croce il quale, a sua volta, precede due donne (una, piú anziana, col capo velato). Il catalogo della Mostra di Edimburgo, dove nel 1969 venne esposto l'album, intitola il soggetto « *Cristo che porta la croce* »; ma non è certo che si tratti d'una *Salita al Calvario* ed è ancor piú difficile riconoscere Cristo nel giovane che porta la croce (figura meglio precisata nel disegno n. 7). La scena può essere collegata a *Storie della Croce*; sappiamo che nel 1536 l'Amalteo si impegna ad ultimare entro tre anni gli affreschi lasciati incompiuti dal Pordenone a Casarsa (36). Gli schizzi tuttavia possono anche precedere nel tempo l'intervento

39. - Londra, Collezione privata. « Gruppo di angeli musicanti » (foglio n. 5).

40. - Londra, Collezione privata. « Trasporto della croce (?) » (foglio n. 6).

41. - Londra, Collezione privata. « Ritrovamento della croce (?) » (foglio n. 7).

del pittore a Casarsa e rispecchiare idee del Maestro allorché, intorno al 1529, aveva iniziata la decorazione della chiesa.

L'ultimo foglio (n. 7) *(fig. 41)* raggruppa quattro soggetti slegati tra loro (i due angioli in alto sono incollati). A sinistra un giovane in

42. - Torino, Biblioteca Reale. « Cristo inchiodato alla croce ». *(Foto Bertini)*

43. - Firenze, Uffizi. « Salita al Calvario ». (Foto Soprintendenza - Firenze)

lunga veste porta la croce mentre sul lato cpposto è una figura regale con globo crociato (Costantino?) affiancato da un papa o vescovo; due donne inginocchiate si fronteggiano al centro. Quest'ultimo spunto può ritenersi derivato dalla scena con la *Natività* affrescata dal Pordenone in S. Maria di Campagna; gli altri soggetti sembrano riferirsi, come il corteo del disegno n. 6, a episodi della *Storia della Croce*.

Tra il 1544 e il 1550 l'Amalteo conduce a termine il ciclo d'affreschi per la chiesa di S. Croce a Baseglia (37). Esistono due disegni riferibili alle scene con *Cristo inchiodato alla croce* e con la *Salita al Calvario*. Il primo disegno, nella Biblioteca Reale di Torino *(fig. 42)*, è stato dal Bertini assegnato all'Amalteo; cosí hanno fatto anche i Tietze, forse indipendentemente, perché non citano il Catalogo del Bertini (38). Esiste una replica a solo tratto, nel Louvre (39), che probabilmente è autografa; fatto avvalorato dalla scritta e dall'appartenenza alla collezione attribuita allo Zanetti (40) *(fig. 43)*.

44. - Firenze, Uffizi. « Salita al Calvario ». *(Foto Soprintendenza - Firenze)*

Il foglio di Torino presenta uno stile particolare e composito, assente nei disegni pordenoniani: stesura rapida e sommaria, con pentimenti, rinforzata nei tratti con pennello, lavata e lumeggiata in vista d'un effetto fortemente contrastato. Questi caratteri, che se anche non costituiscono una svolta decisiva improntano comunque la grafica dell'Amalteo verso la metà del secolo, permettono di confermargli il foglio degli Uffizi (*fig. 44*) (41), già attribuito al Pordenone dal Von Hadeln e ad Antonio Campi dai Tietze (42); anche la forma centinata s'accorda perfettamente alla lunetta dell'affresco. Pomponio s'ispira per ambedue i disegni ai prototipi cremonesi del Pordenone e ne adatta gli spunti, in una sorta di *collage* compositivo, ai diversi spazi da decorare.

Un terzo disegno quadrettato, nella Staatliche Graphische Sammlung di Monaco (*fig. 45*) (43), benché non trovi riscontro negli affreschi, può considerarsi uno studio di questo tempo per il ciclo di Baseglia: compare, piú attenuata, la stessa maniera che unisce a qualche pentimento il tratto nervoso, la leggera lavatura qua e là lumeggiata, senza contrasti sensibili.

45. - Monaco, Staatliche Graphische Sammlung. « Deposizione dalla croce ».

(Foto S.G.S. n. 4476/III)

46. - Monaco, Staatliche Graphische Sammlung. « Eterno Padre tra angeli ».

(Foto S.G.S. n. 4477/III)

Sul verso del foglio di Monaco *(fig. 46)* è un *Eterno Padre* su nubi circondato d'angeli: i contorni sono secchi e piuttosto uniformi, come nel disegno del Louvre col *Cristo inchiodato alla croce*; le lumeggiature sono locali e decorative, prive di vigore espressivo. Lo studio si collega alla parte alta della pala con l'*Annunciazione*, nel Duomo di Cividale, datata 1546 *(fig. 47)*: la nuvola centrale del disegno — in effetti un « buco » — è riempita sul dipinto con le figure di altri due angeli. La connessione indubitabile tra disegno (che non può essere una derivazione) e dipinto fissa il termine del 1546, utilissimo ad indiziare una data pressoché coeva per i fogli di Torino e degli Uffizi e ad accertare lo stato di

47. - Cividale, Duomo. « Annunciazione ». *(Foto Soprintendenza - Udine)*

48. - Parigi, Louvre. « Resurrezione ». *(Foto Louvre)*

avanzamento dei lavori a Baseglia; nel 1546, cioè, l'Amalteo non aveva ancora affrontato sulle pareti le composizioni che stava elaborando graficamente.

Le caratteristiche grafiche del foglio di Monaco, riferibile agli anni 1545-46, riappaiono in uno studio per *Resurrezione*, conservato al Louvre *(fig. 48)* (44): il Cohen lo collega alla *Pala di S. Vito* giudicandola « non anteriore al 1545 e probabilmente molto piú tarda » (45). Il disegno può essere stato utilizzato da Pomponio tanto per la *Pala di S. Vito*, che i

documenti precisano saldata appunto nel 1546 (46), quanto per la simile scena affrescata a Lestáns durante la ripresa dei lavori sulle pareti della navata, proprio a partire dal 1546 (47).

Cronologicamente successivi sembrano due fogli conservati a Windsor (48). Il primo è un *modello* per un dipinto con la *Lapidazione di S. Stefano (fig. 49)*: il gruppo in alto, col Cristo tra angeli, è ripreso quasi alla lettera nella *Pala di S. Martino al Tagliamento*, dove appare anche la figura inginocchiata di S. Stefano (anno 1547).

49. - Windsor Castle, Royal Library. « Lapidazione di S. Stefano ».

50. - Windsor Castle, Royal Library. « Cena in Emmaus ».

L'altro *modello (fig. 50)* sembra riferirsi, per il suo sviluppo orizzontale, a una perduta composizione con la *Cena in Emmaus*, dipinta dall'Amalteo, come ricorda il Vasari (49), per il refettorio della chiesa della Vigna a Udine.

ITALO FURLAN

NOTE

(1) G. FIOCCO, *Giovanni Antonio Pordenone,* Pordenone 1939, pp. 99-107, 151-155.

(2) H. TIETZE - E. TIETZE CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters...,* New York 1944, pp. 34-35.

(3) CH. E. COHEN, *Two Projects by Pordenone and Pomponio Amalteo,* in « Pantheon » III (1973), pp. 241-253; ID., *Drawings by Pomponio Amalteo,* in « Master Drawings » XI (1973), pp. 239-267.

(4) I. FURLAN, *Giovanni Antonio Pordenone,* Milano 1966, p. 12.

(5) CH. E. COHEN, *Drawings by P. A.,* p. 262, n. 4.

(6) F. DI MANIAGO, *Storia delle belle arti friulane,* Udine 1819, pp. 72-73; F. MIARI, *Dizionario storico-artistico bellunese,* Belluno 1843, p. 54.

(7) Per i vari frammenti dispersi tra Belluno, Treviso e Venezia si vedano rispettivamente F. VALCANOVER, *Indice fotografico delle opere d'arte della città e provincia di Belluno,* Venezia 1960, pp. 16-17; L. MENEGAZZI, *Il Museo Civico di*

Treviso..., Venezia 1964, pp. 15-16; G. MARIACHER, *Il Museo Civico di Venezia,* Venezia 1957, pp. 17-18.

(8) L. LANZI, *Storia pittorica...*, Bassano 1809, p. 61.

(9) Parigi, Louvre, 5472. H. TIETZE - E. TIETZE CONRAT, *op. cit.*, p. 241.

(10) Parigi, Louvre, 5428. H. TIETZE - E. TIETZE CONRAT, *op. cit.*, p. 241, n. 1365.

(11) F. WICKHOFF, *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina, I. Die venezianische Schule,* in « Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen », XI (1891), p. CCXXX, n. 203. H. TIETZE - E. TIETZE CONRAT, *op. cit.*, p. 35, n. 26.

(12) G. GRAZIANI, *La vera descrittione della città di Ceneda,* Treviso 1612, pp. 18-19; C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte...*, a cura di D. HADELN, Berlin 1914, p. 116.

(13) Il Grimani era stato arcivescovo di Ceneda e successivamente patriarca di Aquileia; le sue « armi » compaiono sugli affreschi.

(14) Milano, Biblioteca Ambrosiana (Cod. F. 263 inf. n. 69). Penna a seppia su carta grigio azzurra, mm 60 x 87. Lo stile del disegno, vicino ai due altri schizzi dell'Ambrosiana collegati alle portelle di Valvasone, riporta alla metà del quarto decennio.

(15) L. LANZI, *op. cit.*, p. 61.

(16) CH. E. COHEN, *Two Projects...*, p. 251.

(17) CH. E. COHEN, *Two Projects...*, p. 251.

(18) Parigi, Louvre, 5426 e 5424. CH. E. COHEN, *Two Projects...*, pp. 247-248.

(19) New York, Metropolitan Museum of Art (Rogers Fund, 1966). Acquisizione n. 66. 93. 2. CH. E. COHEN, *Two Projects...*, pp. 249-250.

(20) C. RIDOLFI, *op. cit.*, p. 116.

(21) Parigi, Louvre, 5425. H. TIETZE - E. TIETZE CONRAT, *op. cit.*, p. 35, n. 24.

(22) A. MASCHIETTO, *La chiesa Cattedrale di Vittorio Veneto,* Vittorio Veneto 1951, pp. 86, 91.

(23) New York, Collezione J. Scholz (mm 212 x 266). Nel margine sinistro del verso il foglio reca l'iscrizione « Pordenone » e nel recto al centro in basso « o fortuna ».

(24) Il foglio (mm 260 x 174) è stato posto in vendita da Christie's l'8-7-1975.

(25) V. JOPPI, *Contributo terzo alla storia dell'arte nel Friuli...*, Venezia 1892, pp. 63, 69, doc. III.
Uno schizzo a penna, conservato nella Royal Library di Windsor (v. H. TIETZE - E. TIETZE CONRAT, *op. cit.*, p. 35, n. 28) mostra indubbi rapporti con l'*Adorazione dei Magi* affrescata in S. Maria dei Battuti a S. Vito. Altri due schizzi, quasi identici tra loro e raffiguranti la medesima scena, si trovano a Detroit e a Londra. Un terzo foglio di simile carattere si conserva a Firenze ed è una variante della scena storica del disegno dell'Albertina di Vienna. Tratterò di questi fogli nella seconda parte dello studio sull'Amalteo.

(26) Parigi, Louvre, 5435. CH. E. COHEN, *Drawings by P. A.*, pp. 254-255.

(27) CH. E. COHEN, *Drawings by P. A.*, pp. 254-255.

(28) *Italian 16th-Century Drawings from British Private Collection,* Catalogo a cura della EDINBURGH FESTIVAL SOCIETY, Edinburgh 1969, p. 32.

(29) V. JOPPI, *op. cit.*, p. 63. Due disegni di Pomponio per la volta di Prodolone sono stati pubblicati nel catalogo della mostra *Disegni di una collezione veneziana del Settecento* a cura di A. BETTAGNO, Vicenza, 1966, figg. 15, 16, senza identificazione; di questi e di altri disegni tratterò nella seconda parte del presente studio.

(30) Parigi, Louvre, 9949. CH. E. COHEN, *Two Projects...*, 1973, p. 251.

(31) J. BEAN - F. STAMPFLE, *Drawings from New York Collections I. The Italian Renaissance,* New York 1965, p. 62, n. 99.

(32) Rennes, Musées, C 29-3. CH. E. COHEN, *Drawings by P. A.*, p. 252.

(33) A. E. POPHAM - J. WILDE, *The Italian Drawings of XV and XVI Centuries at Windsor Castle,* London 1949, p. 303, n. 752.

(34) C. RIDOLFI, *op. cit.*, p. 123.

(35) Pordenone, Collezione privata. Sanguigna rialzata a biacca, mm 92 x 95.

(36) V. JOPPI, *op. cit., pp.* 63, 70, doc. IV. La scena potrebbe riferirsi alla processione di S. Elena dietro alla croce verso Gerusalemme.

(37) V. JOPPI, *op. cit.*, p. 64; G. B. CAVALCASELLE, *La pittura friulana del Rinascimento,* a cura di G. BERGAMINI, Vicenza, 1973, p. 112.

(38) A. BERTINI, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino,* Roma 1958. p. 16, n. 32; H. TIETZE - E. TIETZE CONRAT, *op. cit.*, p. 35, n. 25.

(39) Parigi, Louvre, 10143. Penna a inchiostro bruno, mm 257 x 406.

(40) *Disegni di una collezione veneziana del Settecento,* Catalogo della mostra a cura di A. BETTAGNO, Vicenza 1966, p. 106, n. 151.

(41) Firenze, Uffizi, 1751 F. G. FIOCCO, *op. cit.*, fig. 84.

(42) C. GAMBA, *A proposito di alcuni disegni del Louvre,* in « Rassegna d'Arte », XI (1909). D. HADELN, *Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance,* Berlin 1925, p. 36; H. TIETZE - E. TIETZE CONRAT, *op. cit.*, p. 237, n. A 1318.

(43) Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, 7444. Penna acquerellata e lumeggiata, mm 346 x 271.

(44) Parigi, Louvre, 10179. CH. E. COHEN, *Drawings by P. A.*, p. 258.

(45) CH. E. COHEN, *Drawings by P. A.*, p. 259.

(46) L'Amalteo riceve nel 1546 24 ducati a saldo « anchonae factae... capellae divi Nicolai » nel Duomo di S. Vito (cfr. V. JOPPI, *op. cit.*, p. 64; G. BAMPO, *Contributo quinto alla storia dell'arte in Friuli...*, Udine 1962, p. 8); il juspatronato della cappella spettava alla famiglia dei nobili Cesarini e la pala con la *Resurrezione* era di origine destinata al loro altare, come si desume da G. CESARINI (*Dell'origine del castello di S. Vito,* in « Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filosofici », XXI, Venezia 1771, pp. 48-51).

(47) P. GOI - F. METZ, *Alla riscoperta del Pordenone I,* in « Il Noncello », XXXIII (1971), pp. 119-124.

(48) Windsor Castle, Royal Library; A. E. POPHAM - J. WILDE, *op. cit.*, p. 302, n. 750 (tav. 165).

(49) Windsor Castle, Royal Library; A. E. POPHAM - J. WILDE, *op. cit.*, p. 303, n. 751 (tav. 165).

Le foto 49 e 50 si pubblicano per gentile concessione di S. M. la regina Elisabetta d'Inghilterra.